

Lysipp

und

seine Stellung in der griechischen Plastik.

Von

Emanuel Löwy,
Professor an der Universität Rom.

Mit 15 Abbildungen.

Hamburg.
Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter).
1891.

Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Wenn es auf allen Gebieten der Kunst einen hohen Reiz gewährt, dem Leben der Künstler nachzugehen und in ihrer persönlichen Entwickelung die Grundlagen zu suchen, auf welchen sich ihre Werke aufbauen, so muß die Geschichte der bildenden Kunst der Griechen auf die Befriedigung dieses Interesses verzichten. Ihr fehlt die Künstlerbiographie gänzlich. Was in den Schriften der Alten an persönlichen Nachrichten über Künstler enthalten ist, reicht auch bei den berühmtesten Namen nicht über einige äußere Daten oder ein paar Anekdoten von oft fragwürdigem Werthe hinaus; zumeist besteht es in einzelnen abgerissenen Notizen, die nicht selten erst einer gewissen Vertrautheit mit der Natur der Ueberlieferung bedürfen, um richtig verstanden und gewürdigt zu werden. Bildet so die Künstlergeschichte ein Feld der Kontroverse über diese Ueberlieferung, das für sich immer größere und selbständigere Bedeutung in Anspruch nimmt, so drängt dies auf der anderen Seite einer Betrachtungsweise zu, welche die Persönlichkeit der Künstler mehr in den Hintergrund treten läßt und aus den Werken selbst das Bild der Entwickelung der Kunst zusammenzufügen sucht. Wie sich uns die antike Kunst als eine abgeschlossene Einheit darstellt, umfaßt sie eine Fülle künstlerischer Errungenschaften; sie hat eine Reihe der fundamentalsten Probleme, auf welche die Kunst immer

wieder zurückkommen muß, zuerst und aus sich selbst heraus gelöst und damit der Kunst aller Folgezeiten ein unvergängliches Erbgut hinterlassen. Und wenn wir heute die Kunst in voller Freiheit und wie als etwas Selbstverständliches über Formen und Motive verfügen sehen, die sich die Antike erst schrittweise, in stetiger, beharrlicher Entwickelung zu eigen gemacht hat, so lohnt es sich wohl, einmal von einem Punkte aus einen Blick auf diese Entwickelung zu werfen. Als ein solcher Punkt, von dem aus wir die Ausbildung gewisser Aufgaben in der griechischen Plastik nach oben wie nach unten überschauen wollen, mag sich uns die Erscheinung Lysipps darbieten. In der Reihe der großen Erzbildner, welche unsere kunstgeschichtliche Ueberlieferung nennt, ist sein Name der letzte; ihn stellt sie — vielleicht parteiisch befangen — auf die letzte und abschließende Stufe in der Entwickelung der antiken Plastik. Und abschließend in der That auf fast allen Gebieten war die Epoche, in welcher Lysipp lebte und der sein jüngerer Zeitgenosse Alexander der Große den Namen giebt. Der Kreis der Aufgaben, welche dem hellenischen Geiste in seiner Eigenart zu lösen beschieden war, hatte sich erfüllt, und eine neue, die hellenistische Kultur bereitete sich vor.

Von den Nachrichten, die über Lysipps Lebensumstände und seine ungewöhnlich zahlreichen und ausgedehnten Werke vorliegen, genügt es für uns, nur einige wenige, die das Wesen seiner Kunst berühren, hervorzuheben. Lysipp stammte aus Sikyon, einer Stadt des Peloponnes, in welcher von alters her Kunst und Kunstgewerbe blühten und die namentlich eine Schule von Erzbildnern aufwies, welcher ein fester Schulzusammenhang, strenge künstlerische Zucht und Festhalten an der vom Lehrer auf den Schüler fortgepflanzten Tradition besonders nachgerühmt wird. Lysipp freilich hat die Unterweisung eines Lehrers nicht genossen; seine Laufbahn war nicht von Anbeginn die eines Künstlers, sondern er war zunächst Handwerker, Erzarbeiter.

Den Muth, sich der Kunst zu widmen, habe er, so wird erzählt, durch ein Wort des Malers Eupompos gewonnen, den er fragte, welchen von den älteren Meistern er sich zum Vorbild nehmen solle. Der aber habe ihn als einzigen Lehrer an die Natur gewiesen. Werden wir danach Naturwahrheit und Unabhängigkeit von der künstlerischen Tradition für Lysipp voraussetzen, so scheint damit ein anderer Ausspruch im Widerspruch zu stehen, der ihm selbst in den Mund gelegt wird. Er habe den Doryphoros des Polyklet als seinen Lehrer bezeichnet. Polyklet, der berühmte Meister der sikyonischen Schule, blühte lange vor Lysipp, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts; die Statue, auf welche sich der Ausspruch bezieht, ist in mehreren Wiederholungen auf uns gekommen, von denen eine in Pompeji gefundene jetzt in Neapel steht (Fig. 1).[1] Es ist ein kräftiger, ruhig vorschreitender Jüngling, der in der einen Hand einen langen Stab, vielleicht eine Lanze,[2] trägt; von diesem Abzeichen hat die Figur im Alterthum den Namen Doryphoros erhalten. Sie führt aber auch noch einen anderen Beinamen: der Kanon, d. i. die Musterfigur. Man hat diese Benennung schon im Alterthume auf die Proportionen der Statue bezogen in dem Sinne, daß in ihr ein mustergültiges System der Maße und Verhältnisse der einzelnen Körpertheile gegeben sei; wir können aber heute jene Bezeichnung noch in einem weiteren Sinne fassen. An einer ganzen Anzahl von Werken läßt sich verfolgen, wie die Künstler nicht nur die Proportionen dieser Figur studirten und auf ihre Schöpfungen übertrugen, sondern sie entlehnten die Figur selbst, wie sie war, in ihrem ganzen Bewegungsschema, für ihre eigenen Werke.[3] In dieser Bewegung, in dem sicheren und doch leichten und gefälligen Aufruhen der Gestalt auf dem einen Beine liegt nun aber das, was die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser wie verwandter Bildungen Polyklets ausmacht — und hier darf an das eingangs Angedeutete erinnert werden. Durch lange Zeit sehen

wir die griechische Plastik in immer erneuten Versuchen sich an dem uns so einfach scheinenden Probleme abmühen, eine aufrecht stehende Figur in gerader, ruhiger Haltung zu bilden; aber der Art, wie sie demselben beizukommen sucht, haftet bis auf Polyklet etwas Unvollkommenes und Unbefriedigendes an. Namentlich ist es eine ganze Serie unbekleideter Jünglingsfiguren,[4] an welcher dieses unablässige Bemühen nach Vervollkommnung sich in den verschiedenen Stadien des Gelingens verfolgen läßt. Wie nahe einige derselben auch der Lösung kommen mögen, und wie sehr sich eine nicht geringe Zahl dieser Werke durch eine bisweilen geradezu staunenswerthe Durchbildung der Details auszeichnen, so bleibt bei ihnen allen doch noch in der Gesamthaltung eine gewisse Steife zurück. Indem noch beide Hüften ziemlich gleich am Tragen der Körperlast betheiligt sind, erscheint der Stand der Figuren starr, unbeweglich und unsicher, so daß man den Eindruck gewinnt, als ob eine geringe Verschiebung des Schwerpunktes, etwa durch einen plötzlichen Stoß, genügen müßte, um sie zum Falle zu bringen.

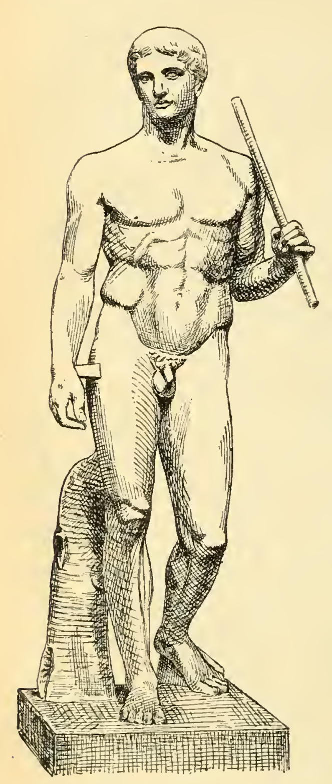


Fig. 1.
Doryphoros, nach Polyklet (Neapel).

Hier thut nun Polyklet den befreienden Schritt, indem er den Gegensatz zwischen Standbein und Spielbein entschieden zur Durchführung bringt. Er verlegt die Last des Körpers auf das eine Bein, das Standbein, während das andere entlastet als Spielbein — sei es zur Seite, sei es, wie beim Doryphoros,

in gemächlicher Schrittstellung leicht zurückgesetzt — nur leise den Boden berührt. So stehen seine Gestalten ruhig und sicher da, Standfestigkeit mit Beweglichkeit vereinigend. Man trete an die plastischen Schöpfungen der florentinischen Renaissance, Michelangelo nicht ausgeschlossen, mit der Frage heran, wie sie sich den gleichen Problemen gegenüber verhält, und man wird den Werth voll ermessen, den die Errungenschaft Polyklets für die Entwickelung der griechischen Plastik, für die Begründung eines ihrer wesentlichsten Vorzüge besitzt.

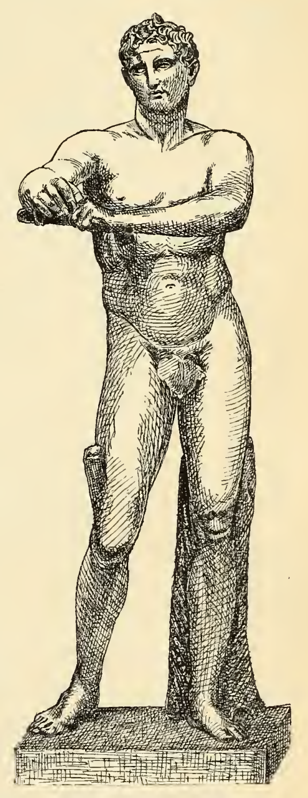


Fig. 2. Apoxyomenos, nach Lysipp (Rom, Vatikan).

So viel über den Doryphoros, den Lysipp seinen Lehrer nannte. Wie sehen nun aber die Schöpfungen Lysipps selber aus? Die Beantwortung dieser Frage hat vor allem von einer vor mehreren Jahrzehnten in Rom gefundenen und jetzt im Braccio nuovo des Vatikans aufgestellten Marmorstatue eines Apoxyomenos[5] auszugehen, d. i. eines Jünglings, der seinen Körper mit dem Schabeisen von dem Sande der Palästra reinigt (Fig. 2). Eine solche Statue wird unter den Werken Lysipps genannt, und da an der Figur ein eigenthümliches Proportionssystem, wie es eben für Lysipp bezeugt ist, die schlanken Formen und der im Verhältniß zum ganzen Körper kleine Kopf wiederkehren, so hat man in ihr mit seither immer gesteigerter Sicherheit eine Kopie jenes in Bronze ausgeführten Originals des Lysipp erkannt. Indem wir

uns von der Betrachtung des polykletischen Doryphoros dieser Statue zuwenden, werden wir zunächst wohl alles eher, als die erwartete Verwandtschaft gewahr werden. Ruhig, wie die Haltung des Doryphoros, ist seine ganze Anlage; der Apoxyomenos bewegt bis in die Flächen des Gesichtes, bis in die einzelnen Partien des Haares. Dort große, einfache Formen, hier alles bis ins kleinste Detail durchgebildet. Voll und breit zeigt sich dort die Brust, hier ist sie verdeckt durch die vom Schaben in Anspruch genommenen Arme. Vor allem aber tritt die Verschiedenheit in der Hauptbewegung des Körpers hervor. Wie nach strengen architektonischen Gesetzen baut sich die Figur Polyklets auf dem rechten Standbein auf; der Apoxyomenos hat zwar nichts von jener steifen Unbeholfenheit der vorpolykletischen Kunst, und doch weicht er so ganz von dem Doryphoros ab; wohl scheint ein Standbein da zu sein, aber wie wenig ruht die Last des Körpers in der linken Hüfte, und ist sie nicht schon im Begriffe, in unruhigem Wechsel auf das rechte Bein überzugehen? Wenn der Kanon Polyklets das Problem abschließend gelöst zu haben schien, so zeigt sich hier eine Lösung, die über Polyklet hinausgeht. Und so mag sich wohl Lysipps Verhalten zum Doryphoros erklären: der Doryphoros ist sein Ausgangspunkt, aber ein überwundener; sein Schema setzt auch die Stellung des Apoxyomenos voraus, aber sie geht darüber hinaus, wohl ebenso bewußt, wie Lysipp an Stelle des von Polyklet überkommenen Proportionssystems ein neues setzt. So begreifen wir, wenn die Ueberlieferung von einer Lysipp eigenen „Symmetrie" spricht, womit er auf eine vorher unversuchte Art die viereckigen Formen der alten Kunst verändert habe. Man könnte freilich fragen, wie viel hier noch von dem ursprünglichen Problem gewahrt sei, wie weit hier noch überhaupt von Ruhe die Rede sein könne.

Derselbe Geist unsteter Ruhe, welcher diese Gestalt beherrscht,

spricht aus einer von Herkulaneum stammenden Bronzestatue in Neapel (Fig. 3), von welcher mehrere Wiederholungen existiren, ein Beweis dafür, daß ein berühmtes Original ihr zu Grunde liegt.[6] In einigen wesentlichen Zügen stimmt sie mit der Statue eines ausruhenden Herakles von Lysipp überein, von welcher wir eine Beschreibung besitzen. Der Heros saß auf einem Felsen, das rechte Bein und den rechten Arm ausgestreckt, das linke Bein eingezogen; nur war das Haupt in die linke Hand gelegt, deren Ellbogen sich auf den Schenkel aufstützte. Die herkulanensische Statue stellt Hermes dar, der ausruht. Aber wie ruht er? Wie es dem behenden, stets beweglichen Götterboten geziemt: nicht im behäbigen Auflasten der Glieder auf dem Sitz, sondern lauschend, spähend, mit vorgebeugtem Oberkörper, den rechten Arm aufgestützt, das linke Bein elastisch eingebogen — alles an der Figur ist in Bereitschaft, jeden Augenblick zu voller Bewegung in die Höhe zu schnellen.

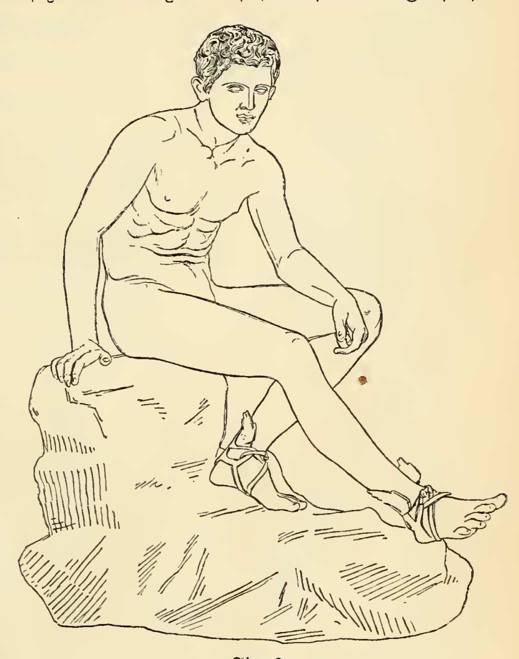


Fig. 3.
Ausruhender Hermes (Neapel).

Und wieder denselben Geist treffen wir drittens in einer ganzen Gruppe statuarischer Bildungen, für welche gleichfalls lysippischer Ursprung wahrscheinlich gemacht worden ist.[7] Die

Glyptothek zu München besitzt eine schöne Statue eines Jünglings, der das eine Bein auf eine Erhöhung gestellt hat, um die Riemen des Schuhes zu binden oder zu lösen (Fig. 4); das Vorhandensein mehrerer anderer Repliken spricht auch bei dieser Statue für ein berühmtes Original, und auf Lysipp weisen Formen und Proportionen.[8] Das Aufstützen des Fußes ist hier durch die Aktion des Sandalenlösens begründet. Eine ähnliche Handlung, etwa das Anlegen der Beinschienen, mag auch bei einer ebenfalls in der Glyptothek befindlichen Statue Alexanders des Großen, deren Ergänzung übrigens zweifelhaft ist,[9] dem gleichen Motiv zu Grunde liegen. Bei einem Poseidon des lateranischen Museums[10] wieder ist es zwar nicht durch die sonstige Aktion gefordert, doch dient es treffend zum Ausdrucke des unsteten, unruhigen Naturells des Meergottes. Dasselbe Motiv kehrt aber endlich noch bei einer ganzen Anzahl von Statuen wieder, bei denen eine solche Charakterisirung nicht von vorn herein in der Natur der dargestellten Gestalten begründet, sondern in dieselben durch jene Haltung erst hineingetragen ist, wie bei Apollonfiguren, Musen rc. Und wenn wir für einen Augenblick das Gebiet der statuarischen Plastik verlassen, so begegnet es uns auch auf zahlreichen Vasenbildern, Reliefs, Münzen (vgl. Fig. 5) — gleichsam ein



Fig. 4. Jünglingsfigur, sogenannter Jason (München, Glyptothek).

neuer Kanon, ein Mustertypus, der, räumlich wie der Gattung nach, alle Gebiete der Kunst beherrscht. Ja, die Uebereinstimmung dieser verschiedenen Kreisen angehörigen Gestalten erstreckt sich nicht selten selbst auf untergeordnete Einzelheiten, wie das über den aufgestützten Schenkel gelegte Gewand; und auch was wir an dem Apoxyomenos im Gegensatze zum Doryphoros bemerken konnten, daß nämlich die freie Entwickelung der Brust durch den vorgehaltenen Arm verdeckt wird, kehrt an einer Reihe der zuletzt



Fig. 5. Beispiele von Figuren mit aufgestütztem Fuß.

a: Odysseus, aus einem Relief im Louvre.
b: Jüngling, eingravirte Zeichnung einer Metallbüchse (der ficoronischen Cista) im Museo Kircheriano in Rom.
c. Jüngling, aus einem Vasenbild in Petersburg.

besprochenen Gestalten, an dem Alexander, Poseidon, den Musen u. s. w., wieder. Es ist, wie wenn hier alles darauf angelegt wäre, die feste Gliederung, den ruhigen Aufbau zu verlassen, die Theile des Körpers in bewegten Kontrapost zu einander zu bringen, ein neues System des Aufbaues, eine neue „Symmetrie“ zu schaffen, wie es der antike Kunstschriftsteller von Lysipp berichtet. Und wie wir es im alltäglichen Leben beobachten können, namentlich an jugendlichen Personen, deren angeborene Individualität von Erziehung und Gesellschaft noch nicht abgeschliffen worden ist, daß sich das Temperament in der Art des Stehens

und Gehens, in den gewöhnlichsten Verrichtungen äußert, so könnte man versucht sein, in dem lebhaften, selbst im Ausruhen der Bewegung bedürftigen Naturell dieser Gestalten einen Familienzug, wie ein von einem gemeinsamen Vater überkommenes Erbstück zu erkennen.

Gleichwohl müssen wir uns hüten, dieses persönliche Moment allzu zuversichtlich zu betonen. Auch wenn die unmittelbare Urheberschaft Lysipps für alle die genannten Typen gleich sicher stände, wie für den Apoxyomenos, ist es uns heute doch nicht mehr möglich, abzuschätzen, wie viel an ihnen das individuelle Eigenthum Lysipps, wie viel Gemeingut seiner Epoche ist. Vor und neben ihm konnten Künstler, von gleichem Geiste beseelt, ähnliche Richtungen verfolgen, Künstler, die wir vielleicht gar nicht kennen, oder die uns im besten Falle bloße Namen sind. Wie unvollkommen unsere Kenntniß selbst bei hervorragenden Meistern oft ist, kann deutlich das Beispiel des Skopas zeigen, über dessen leidenschaftlich bewegte statuarische Schöpfungen sich die Ueberlieferung anscheinend so ausführlich ergeht, was aber nicht hindert, daß die Zutheilung von Werken aus unserem Denkmälervorrathe an ihn auch heute noch kaum über die ersten unbestrittenen Anfänge hinausgelangt ist. Werden wir so der eingangs erhobenen Mahnung eingedenk bleiben, die Individualität des Künstlers zurücktreten zu lassen, so legt dafür das bisher Betrachtete einen anderen Gesichtspunkt nahe. Wenn der bildende Künstler seine Ideen in menschlichen Gestalten zum Ausdrucke bringen will, so bewirkt er dies, abgesehen von der Charakterisirung durch Bildung und Beiwerk, durch die Bewegung, die er ihnen giebt — denn auch der wechselnde Gesichtsausdruck, von dem hier übrigens nicht die Rede sein soll, ist nichts Anderes, als Bewegung. Und wenn es nun der Kunstgeschichte unverwehrt ist, einzelne der Elemente, aus denen sich das Kunstwerk zusammensetzt, wie z. B. Landschaft, Draperie,

herauszugreifen und in ihrer historischen Entwickelung zu studiren, wofern sie sich nur des steten Zusammenwirkens aller das Kunstwerk bedingenden Faktoren bewußt bleibt, so könnte man auch einmal sagen: betrachten wir in diesem Sinne die Bewegungen an sich, als Erscheinungen, losgelöst von der Persönlichkeit der Künstler — und wenn wir Werke nach dem Namen der Künstler benennen, so geschehe dies nur, um ihre anderweitig erkannte kunstgeschichtliche Stellung zu bezeichnen —, und fragen wir, ob sich nicht auch in ihnen eine bestimmte kunstgeschichtliche Entwickelung erkennen läßt.

Die Frage wird von vornherein vielleicht befremden. Die Bewegung, sollte man denken, ist doch in jedem Falle so sehr von der Idee und Absicht des Künstlers bedingt, daß es nur darauf ankommt, was der Künstler hat darstellen wollen, daß aber die kunstgeschichtliche Stellung des Künstlers oder Werkes dabei gar nicht in Betracht kommt. Das wäre richtig, wenn der Künstler in seinem Schaffen nur auf sich gestellt wäre und innerhalb seiner Persönlichkeit volle Freiheit besäße. Das ist aber nicht der Fall: die Freiheit des Künstlers ist und bleibt immer eine beschränkte, und von der Idee bis zur Ausführung des Kunstwerkes ist ein weiter Weg, an dessen Ende nicht selten nur wenig von der ursprünglichen Absicht gewahrt worden ist. Der Künstler ist zunächst begrenzt durch das Maß seines Könnens, d. i. der Formen, die er beherrscht. Das mag heute minder erheblich erscheinen, wo die Schöpfungen aller vorangegangenen Kunstepochen zur Nachahmung vorliegen, zahlreiche Hülfsmittel dem Studium zu Gebote stehen, sich an lebenden Modellen der Körper in die gewünschte Aktion bringen und danach einfach kopiren läßt. Die Antike verfügte über diese Hülfsmittel nur in beschränktem Maße; speziell die Verwendung lebender Modelle war ihr sicher die längste Zeit fremd. Sie konnte nur so vorgehen, wie auch heute der Künstler vorgehen muß, dem jene

Hülfen fehlen, wie das Talent in seinen noch unbewußten Anfangsstadien, oder Künstler, deren Kunstgattung ein Modellstehen nicht zuläßt. In allen diesen Fällen ist der Künstler auf sich, seine Beobachtung und Erinnerung angewiesen. Nun sind aber die Bewegungen des menschlichen Körpers so unendlich zahlreich und mannigfaltig, ist das Bild derselben Bewegung bei verschiedenen Standpunkten ein so verschiedenes, daß es einfach unmöglich ist, daß der Künstler aus sich heraus in voller Freiheit über sie alle verfüge. Er wird nur jenen Vorrath von Bewegungen beherrschen, in deren Darstellung er selbst oder die Kunst bis zu ihm sich geübt und die er von dieser als lernbares Erbgut überkommen hat, dazu allenfalls aus allgemeiner Erinnerung solche, die sich mit geringen Aenderungen aus jenen bilden lassen. Eine Erweiterung dieses Vorrathes kann durch spezielle Naturbeobachtung allerdings stattfinden; aber hier wachsen die Schwierigkeiten, je mehr Mittel der bestimmte Kunstzweig erfordert. Noch ziemlich leicht läßt sich ein in der Erinnerung festgehaltenes Bild in Umrissen und Farben auf die Fläche bannen. Mehr braucht es schon, um, wie es beim Relief der Fall ist, die Flächen nach Erhebung und Vertiefung zu bewegen. Handelt es sich da aber immer noch um eine einzige Ansicht, so verlangt das plastische Rundbild, von den statischen Erfordernissen ganz abgesehen, allseitige körperliche Gestaltung, und wie leicht zerfließt da über der Durchführung der ursprüngliche Eindruck! Es begreift sich daher, daß der Fortschritt in der Bewegung sich am langsamsten in der ganz freien Rundplastik vollzieht: wir begegnen in der antiken Kunst Bewegungen und Stellungen in Malerei und Relief, lange bevor die statuarische Kunst sich eben derselben bemächtigt.[11]

Aber in dem Ausmaß des Könnens liegt nicht das Einzige, was die Freiheit des Künstlers beschränkt: schon seine künstlerischen Absichten, die Formen, in denen seine Gedanken sich

bewegen, wie die, in denen er sie zum Ausdrucke bringt, werden in hohem Grade bedingt und beeinflußt durch die ganze Kunstentwickelung, der er angehört. Wäre das nicht so, wie könnte man von einem Stil in dem Sinne der Verwandtschaft in den Schöpfungen ganzer Kunstperioden sprechen? Auch auf dem Gebiete künstlerischen Schaffens waltet eine Attraktion, welche die erfindende Phantasie in dem Bannkreis des schon Dagewesenen zu halten, die gestaltende Hand in die Geleise des schon Gesehenen und Geübten zu drängen sucht. Daher kommt es, daß die Kunst auch der Natur, die doch jederzeit frische, ursprüngliche Impulse zu geben vermöchte, zumeist schon befangen gegenübertritt, aus ihr viel mehr Vervollkommnung, Durchbildung, Umänderung der gegebenen, als die Anregung absolut neuer Ideen zu gewinnen sucht. Und selbst auf die Art, wie der Künstler die Natur sieht und wiedergiebt, erstreckt sich der Einfluß der jeweilig ausgebildeten Kunstformen, wie die Betrachtung von Naturstudien aus verschiedenen Zeiten, beispielsweise an Gewand, Baumschlag u. s. w., augenfällig darzuthun vermag. Aber die Kunst geht überhaupt nicht immer und für jeden einzelnen Fall bis auf die Natur selbst zurück, um ihre Formen unmittelbar aus derselben herzuleiten, sondern sie läßt es sich vielfach hierfür an der Vermittelung durch andere Kunstwerke, derselben oder verschiedener Gattung, genügen. Das zeigt sich ebenso an einfachen Dingen, wie es beispielsweise die wiederholt zu beobachtende Erscheinung ist, daß die Bildung der Draperie in der Malerei von der eigenthümlichen Wiedergabe der Falten in der gleichzeitigen Holz- oder Bronzeskulptur beeinflußt ist, und hierher gehört schließlich nicht minder die Thatsache, die einer ausgedehnten, auch heute noch kaum völlig verschwundenen Richtung der modernen Historienmalerei gegenüber öfter hervorgehoben wurde, daß dieselbe nämlich, von der Gesamtkomposition angefangen bis zu den Posen der einzelnen

Figuren, von der Bühne inspirirt ist. Gewiß hat es zu allen Zeiten Künstler gegeben, die diesen ablenkenden Einflüssen gegenüber ihre Individualität zu wahren vermochten — und das sind zumeist Diejenigen, welche durch die Ideen und Formen, die sie in die Kunst einführen, derselben neue Wege weisen, deren Schöpfungen den Anderen in der geschilderten Weise zum Vorbilde dienen. Aber es fehlt auch andererseits aus keiner Kunstepoche an dem Beispiel von Künstlern, die, mit der Gabe ausgerüstet, die Natur frei und unabhängig von der Tradition zu erfassen, isolirt bleiben und auf die Kunstentwickelung ihrer oder auch jeder folgenden Zeit keinen wahrnehmbaren Einfluß zu üben vermögen.

Damit hätten wir zwei der wesentlichsten Faktoren gekennzeichnet, welche der individuellen Freiheit des Künstlers entgegenwirken. Wenden wir uns nun in der zuvor bezeichneten Absicht zur Betrachtung der Kunst in ihren Anfängen, so begreift es sich, daß sie zunächst nur über ein ganz geringes Maß von Formen verfügt. Aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen wählt sie die einfachsten heraus und macht von denselben den möglichst ausgedehnten Gebrauch; sie wirthschaftet so zu sagen mit denselben. Vielleicht am deutlichsten läßt sich dies an der Malerei machen. Für die Malerei ist die Profilansicht die nächstliegende; am ersten läßt sich die Silhouette, der Schatten, werde er nun mit Linien umrissen oder in seiner ganzen Fläche ausgefüllt, festhalten, und in keiner Ansicht ist die Silhouette so charakteristisch einerseits und so leicht zu fassen andererseits, als im Profil. Besonders jene Körpertheile, die sich bei der Vorderansicht hauptsächlich in die Tiefe erstrecken, kommen bei dieser nicht leicht zur Geltung: man erinnere sich beispielsweise der Schwierigkeit, die das Verständniß eines in Verkürzung von vorne gezeichneten Fußes einem nicht kunstgeübten Beschauer bereitet.[12] Am geläufigsten ist uns der Kopf;

was für denselben charakteristisch ist, die Wölbung des Schädels, der Stirn, der Augenhöhle, das Vortreten der Nase, der Schnitt der Lippen, der Schwung des Kinnes, die Bildung des Ohres, kommt nur bei der Profilstellung ganz heraus. Es giebt nur einen Theil des Kopfes, der zur Auffassung in der Vorderansicht gleichsam auffordert, das Auge, und die naive Kunst ist folgerichtig genug, auch bei der Profilstellung des Gesichtes das Auge von vorne zu bilden. Die Malerei bedient sich also von Anfang an vorwiegend des Profils als des einfachsten Falles; der älteste Stil der Malerei ist wesentlich ein Profilstil. Wie nun die Malerei die längste Zeit an den Profilstil gebunden bleibt, wie sie mit dem Profil so viel als möglich und selbst bis ins Unmögliche wirthschaftet, wie sie noch bei fortgeschrittener Kenntniß neue Bewegungen von den ihr geläufigen Profilstellungen abzuleiten sucht, bietet sie ein anschauliches Beispiel dafür, wie die Kunst nicht immer aufs neue sich frei an der Natur heranbildet, sondern wie der Fortschritt möglichst an das Bestehende anknüpft und die einmal geschaffenen Kunstformen auch die folgende Entwickelung beeinflussen.

Kehren wir nach diesem Beispiel zu unserem Vorhaben zurück, die Bewegung des menschlichen Körpers in der plastischen Kunst zu verfolgen, so sehen wir, daß auch sie von den einfachsten Fällen ausgeht. Der einfachste Fall der Bewegung ist die ruhige, gerade Haltung, sei es im Sitzen, sei es, was das Allereinfachste ist, im Stehen. In dieser Haltung, wenn man will also, in Bewegungslosigkeit, treten uns die ältesten Werke der griechischen Plastik entgegen: den Kopf gerade nach vorn gewandt, die Arme dicht am Körper gesenkt, die Beine fest aneinandergeschlossen oder das eine vor das andere gesetzt — das ist das Schema solcher alterthümlichen Figuren, an dessen Hauptzügen kaum etwas geändert wird, wenn z. B. die Vorderarme mit irgend welchem Attribut wagerecht vorgehalten

werden. Diese einfache Anlage schließt die symmetrische Anordnung der beiden Körperseiten in sich ein. Wollten wir sonach die Haltung einer solchen alterthümlichen Figur durch ein graphisches Hülfsmittel veranschaulichen, so könnte es, wenn wir uns die Figur gerade von vorn oder rückwärts gezeichnet denken, durch eine sie in der Mitte senkrecht von oben nach unten durchziehende gerade Linie geschehen, zu deren beiden Seiten die einander entsprechenden Theile, wie die Schultern, Hüften, Brustmuskeln 2c., in völlig symmetrischer Anordnung, also je in derselben jene senkrechte Achse rechtwinkelig durchschneidenden Horizontalen zu liegen kommen (Fig. 6). Das Prinzip dieser Anlage bleibt gewahrt, auch wenn die Hauptrichtung des Körpers, statt senkrecht, etwas geneigt ist, und mit Beschränkung auf den Rumpf gilt dasselbe für sitzende Figuren, von denen sich gleichfalls die Variation mit vorgeneigtem Oberkörper schon an sehr alterthümlichen Statuen, z. B. von Schreibern oder Reitern, vorfindet.[13]

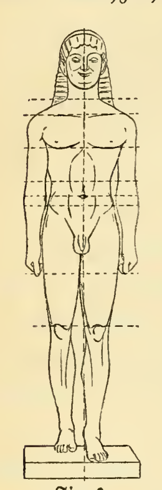


Fig. 6.
Archaische Jünglingsfigur (Apollon von Tenea, München, Glyptothek).

Doch verweilen wir nicht bei jenen Anfängen der Kunst mit ihren unbeweglichen Gestalten, noch auch bei den ersten schüchternen Versuchen, Leben und Bewegung in dieses steife Schema zu bringen. Und wenn wir Götterbilder selbst noch aus der Zeit des Phidias in kaum bewegter Anlage, noch durchaus beherrscht von dem Gesetze der Symmetrie sehen, so lassen sich hier für eine bewußte Zurückhaltung der Künstler besondere Gründe geltend machen: nicht nur mit den strengen Linien der umgebenden Architektur sollte das Kultbild im Einklange stehen,[14] auch die ernstgebietende Erhabenheit des göttlichen Wesens fand in der Ruhe seiner äußeren Er-

scheinung ihren vollkommensten Ausdruck. Betrachten wir vielmehr Fälle, in denen die Kunst bereits über Freiheit der Bewegung verfügt und Bewegung gewollt ist. Wir besitzen in Neapel die Nachbildung zweier Statuen der athenischen Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton.[15] Sie sind dargestellt, wie sie aus dem Hinterhalte hervorstürzen, der eine mit gezücktem Schwerte, der andere den vom Gewande bedeckten Arm ausstreckend, um den Freund zu schützen (Fig. 7). Das Original der Gruppe, das um das Jahr 475 v. Chr. anzusetzen sein wird, hat das beiden Statuen gemeinsame Hauptmotiv der Bewegung gewiß nicht zum ersten Male in Anwendung gebracht; über den Typus einer lebhaft ausschreitenden Figur mit erhobenem Arm scheint die plastische Kunst bereits in einer ziemlich frühen Zeit in verschiedenartiger Verwendung verfügt zu haben. Kopf, Arme, Beine der Tyrannenmörder erscheinen in lebhaftester Bewegung; was aber den Rumpf betrifft, so herrscht in seiner Anlage, namentlich bei dem schützenden Aristogeiton (Fig. 7), noch durchaus das oben bezeichnete Prinzip: kaum daß der Hebung der einen Schulter eine Senkung der anderen entspricht, im übrigen aber unterscheidet sich die Anordnung der Theile

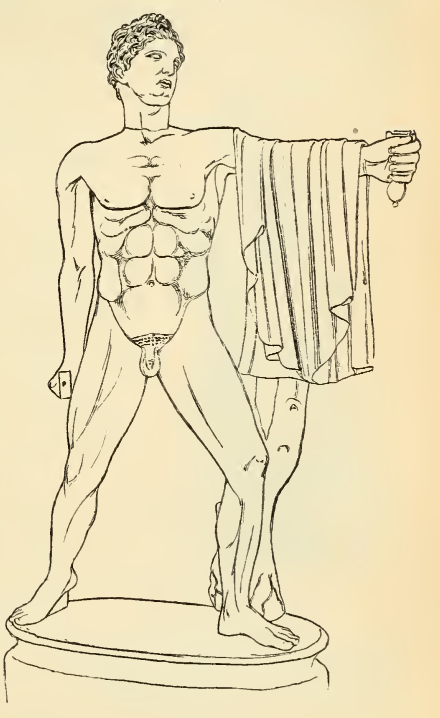


Fig. 7.
Aristogeiton, aus der Gruppe der Tyrannenmörder (Neapel).

des Torsos nicht von der ruhigen Haltung; mit ungebrochener Achse vermittelt er nicht hinlänglich zwischen den in Ausfall gestellten Beinen und der Aktion der Arme, und indem er seine volle Breite der einen Seite zuwendet und sich nicht auch ein wenig nach der Richtung dreht, in welcher die Figur vorwärts stürmt, macht die Bewegung einen gebundenen, einseitigen, man möchte fast sagen, turnerischen Eindruck. Wenn der in einer Marmorreplik des lateranischen Museums erhaltene Satyr des Myron[16], eines jüngeren Künstlers, von dem noch die Rede sein soll, von einem solchen Eindruck frei ist, so liegt das daran, daß hier die Haltung des Oberkörpers mit der Gesamtbewegung des jähen Zurückprallens vor der plötzlichen Geberde der Athena, welche die Flöten wegwirft, im Einklange steht: an sich betrachtet, hält aber der Torso noch im wesentlichen an jener einfachen Anlage fest. Wieder ein anderes Problem begegnet bei einer erst kürzlich bekannt gewordenen Statue des Konservatorenpalastes[17], deren Original gleichfalls der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehört, ein Jüngling, im Begriffe, den Wagen zu besteigen (Fig. 8). Die beiden vorgestreckten Hände haben die Leitseile gefaßt, der hochgehobene rechte Fuß betritt den Wagenkorb, der linke soll unmittelbar folgen — aber wird, wer so den einen Fuß rasch auf eine starke Erhöhung setzt, sich zwingen, den Oberkörper stramm aufrecht zu halten, wie es dieser thut, ohne der Bewegung durch Vorneigen des oberen Rumpfes entgegenzukommen? Fehlte bei dieser Figur zu dem linken auch das gehobene rechte Bein, so würde die Bewegung des Torsos schwerlich das

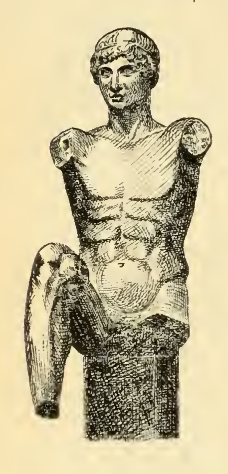


Fig. 8.
Wagenbesteigender Jüngling (Rom, Konservatorenpalast).

Motiv entnehmen lassen. Und steigen wir noch weiter herab zu dem Werke eines Zeitgenossen des Phidias, das uns im Original erhalten ist, der Nike des Paionios (Fig. 9).[18] Wie die ersten Spatenstiche zu Olympia sie ans Licht gebracht hatten, gab es nur eine Stimme der Bewunderung über die Kühnheit der Konzeption, die sich an etwas der Plastik, wie es scheint, Widerstrebendes gewagt, eine frei in den Lüften schwebende Gestalt zu bilden. Doch es ist kein ruhiges Schweben; wie sie mit mächtigem Flügelschlag von der Höhe herabrauscht, bläht der Wind das Obergewand in ihrem Rücken, das die Linke hoch gefaßt hält; von dem raschen Vorwärtsstürmen schlägt das Unterkleid mit zurückflatternden Säumen auseinander und läßt das eine Bein entblößt hervortreten; ein kühner Schwung beherrscht alle Linien — aber der Torso ist ruhig; eine geradlinige Achse kennzeichnet seine Bewegung; die beiden Schultern, die Brust, die Hüften liegen in derselben Linie, höchstens, daß sich durch eine kaum merkliche Schiefstellung dieser Querlinien eine kleine Lockerung des strengen rechtwinkeligen Systems vollzogen hat.

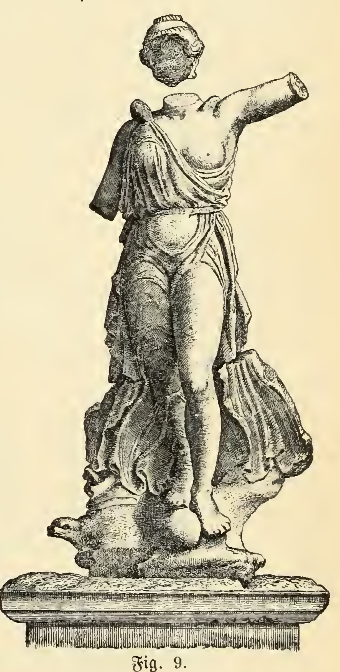


Fig. 9.
Nike des Paionios (Olympia).

So sehen wir hier überall die Kunst frei über die Bewegung der Extremitäten und auch des Kopfes verfügen, während sie für jene des Rumpfes sich noch des einfachsten Falles oder seiner nächstliegenden Variationen bedient. Und das braucht keineswegs immer als Unvollkommenheit empfunden

zu werden. Man könnte sogar — und dies vielleicht selbst für einzelne der angeführten Beispiele — zugeben, daß in den meisten Fällen die Bewegung des Rumpfes so, wie sie ist, durch die Auffassung und die Absicht des Künstlers vollkommen motivirt ist; und ebenso steht es außer Frage, daß die Künstler, die den Körpern so vielfach eine wahrhaft staunenswerthe Durchbildung zu geben verstanden, wenn es darauf ankam, auch der Bewegung des Rumpfes irgendwie Herr geworden wären: thatsächlich besitzen wir ja Fälle, in denen, wie beispielsweise bei Giebelskulpturen[19], der Zwang bestimmter Aufgaben sie hierzu nöthigte. Aber eben darum bleibt es bezeichnend, daß dort, wo ein solcher unausweichlicher Zwang nicht bestand, es ihnen nicht in den Sinn zu kommen scheint, aus eigenem Antrieb über jenes einfache Rumpfschema hinauszugehen, daß sich die Absichten der Künstler so lange in den Grenzen halten, die sie mit den einfachsten Fällen der Rumpfbewegung das Auslangen finden lassen.

Die Bewegungen der Extremitäten und des Kopfes, die sich in scharf markirten Gelenken vollziehen, sind die augenfälligsten und zugleich ausdrucksvollsten; sie macht sich denn auch die Kunst am frühesten zu eigen. Weit schwerer zu fassen sind die Veränderungen des Rumpfes in ihrem wechselnden Formenspiel. Indem aber die Kunst durch Naturbeobachtung vorwärts schreitet, muß sie endlich an dem Punkte anlangen, wo sie auch diese Veränderungen wahrnimmt und sich gewachsen fühlt, sie darzustellen. Schon die Bewegungen des Kopfes und der Glieder ziehen ja so vielfach den Rumpf stärker oder schwächer in Mitleidenschaft. Wir pflegen den Kopf nicht kräftig nach einer Seite zu wenden, nicht den Arm lebhaft nach einer Richtung auszustrecken, ohne den Körper ein wenig mit hinüberzudrehen; unterlassen wir das geflissentlich, so macht unsere Bewegung, statt eines natürlichen, ungezwungenen, einen soldatisch

steifen Eindruck, wie wir ihn auch in der Haltung jener ältesten Kunstwerke finden. Aber ein großer Theil dieser Folgebewegungen beruht nicht nur auf Gewohnheit und Bequemlichkeit, sondern ist durch den Zusammenhang der Körpertheile vorgeschrieben. Es giebt Bewegungen, die, mögen wir wollen oder nicht, andere zur nothwendigen Folge haben. So ist es durchaus nothwendig, daß, wenn der Körper auf einem Standbein fest aufruht, sich auf der Seite des Standbeines die Hüfte hebt, die Schulter senkt; der Künstler, der in einem solchen Falle an der geraden Rumpfhaltung festhielte, würde einen Verstoß gegen die Naturwahrheit begehen.

Polyklet hat das Prinzip des Standbeines in der statuarischen Kunst zur völligen Ausbildung gebracht; sehen wir, wie sein Doryphoros der Forderung gerecht wird (Fig. 10). In der That ist bei diesem die rechte Hüfte gegen die linke gehoben und umgekehrt die rechte Schulter niedriger, als die linke. Theilweise trifft das auch schon bei einigen der Figuren zu, die vor Polyklet der Lösung des Problems nahe gekommen waren. Aber sie bleiben trotzdem unvollkommen, weil sie die Konsequenzen doch nicht hinlänglich ziehen, weil sie sich nicht ganz zu trennen vermögen von dem gewohnten System, weil die Theile des Torsos der Verschiebung widerstreben. Das ist beim Doryphoros überwunden: die bisherige Längsachse des Rumpfes ist verlassen, sämtliche Querlinien divergiren. Der Doryphoros ist darum befriedigend, weil er die nothwendigen Konsequenzen des Standbeinprinzipes gezogen hat — freilich auch nur diese. Noch ist der Abfall der Schultern ein sanfter, die Fluchtlinie der Brustmuskelkonturen einer Horizontalen

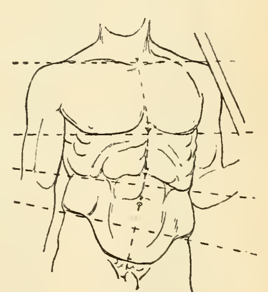


Fig. 10.
Schema des Rumpfes des Doryphoros.

noch nahe; aus scharf gebrochenen Stücken läßt sich die aufgegebene Achse leicht zurückverfolgen. Der Schritt, den der Doryphoros nach vorne macht, weist noch deutlich auf das verlassene Stadium zurück.

Was wir hier in den ersten Anfängen beobachtet haben, erscheint in vollster Ausbildung, mehr als ein halbes Jahrhundert nach Polyklet, bei Praxiteles. Auch in den Bildungen des Praxiteles kehrt, ähnlich wie wir es bei Polyklet und zum Theile bei Lysipp wahrnehmen konnten, namentlich ein Motiv besonders häufig wieder, und dieses ist zunächst nichts Anderes, als eine Weiterbildung des polykletischen Standmotivs; ja, auch in der Erweiterung desselben durch eine Stütze, was den praxitelischen Gestalten den weichen, lässigen, träumerischen Charakter giebt, scheint ihm bereits Polyklet selbst mit seiner Amazone vorangegangen zu sein. [20] Als ein Beispiel sei hier der Sauroktonos (Fig. 11, nach der Replik im Vatikan) angeführt, ein knabenhafter Apoll, der einer am Stamme hinaufkriechenden Eidechse auflauert, um mit dem Pfeile nach ihr zu stechen. [21] Die weiche, biegsame Haltung des ganzen Körpers kommt hier auch in der Bildung des Rumpfes zum Ausdruck. Der Versuch, die Richtung desselben durch eine gerade Achse zu bezeichnen, würde vollständig versagen; an Stelle der geraden Linie tritt eine geschwungene, der auf der Rückseite die gekrümmte Rückenfurche entsprechen würde, und die Fluchtlinien der Hüften, der unteren Brustmuskelkonturen, der Schultern gehen bestimmt auseinander. Und doch, wenn hier die Linie ihre Herrschaft gänzlich verloren hat, nach jeder Richtung frei ist die Bewegung des Rumpfes auch hier nicht. Er weicht nur seitwärts, nicht nach vorn und rückwärts aus, seine Formen sind verschoben, aber nicht gebeugt oder gedreht, mit einem Worte, die Bewegung seiner sämtlichen Theile spielt sich in einer und derselben Ebene ab. Es ist noch nicht das Höchste des Fortschrittes, vielmehr

läßt sich eine Bewegung denken, die für den Torso auch eine Verschiedenheit des Raumes in sich schließt.

Damit wird nun die Bedeutung klar, welche den Bildungen Lysipps zukommt; sie erfüllen auch diese letzte Forderung, seine Figuren kennen in der Bewegung des Torsos nach keiner Richtung hin eine Schranke mehr. Noch am einfachsten ist der Apoxyomenos (oben Fig. 2); er erinnert auch hierin an seinen, wenngleich überwundenen Ausgangspunkt. Aber schon der Hermes (oben Fig. 3) zeigt den Rücken in entschiedener Beugung, und noch komplizirter ist die Rumpfbewegung bei dem sandalenlösenden Jüngling (oben Fig. 4): Beugung verbunden mit der Senkung der rechten Schulter und Drehung des Oberkörpers gegenüber den unteren Partien des Torsos. Angesichts dieser Erscheinungen kann man sich der Ueberlieferung erinnern, wonach von allen großen Meistern der Plastik Praxiteles und Lysipp am meisten der Naturwahrheit nahe gekommen seien.[22] Aber während bei Praxiteles noch an eine Ableitung der Rumpfbewegung von der normalen Stellung gedacht werden könnte, fällt diese Möglichkeit bei Lysipp vollständig weg. Hier ist an eine Uebertragung nicht mehr zu denken; diese Bewegungen

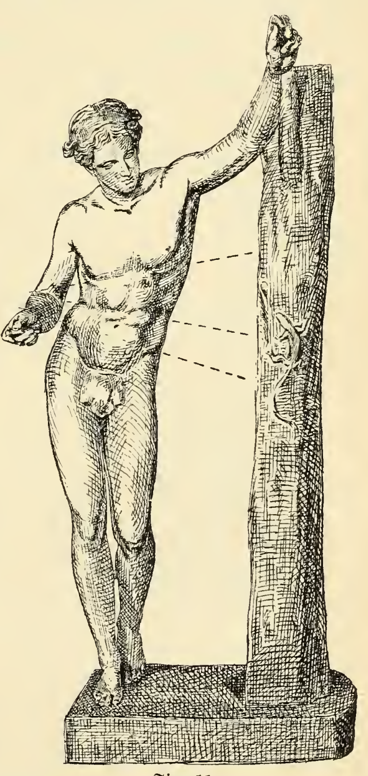


Fig. 11.
Apollon Sauroktonos, nach Praxiteles
(Rom, Vatikan).

erfordern jede eine besondere Kenntniß ihrer Erscheinungsformen, wie sie nur an der Natur direkt für den gesuchten Fall gelernt werden kann; zwischen dem Künstler und der Natur steht nicht mehr als Schranke die Tradition, die Befangenheit in den bis dahin geübten Formen, er steht in der That der Natur selbst nahe. Und hiermit im Zusammenhange darf man vielleicht einem Umstande Bedeutung beilegen, der an sich geringfügig erscheinen könnte. Wir sahen, wie bei den lysippischen Figuren die Brust durch die Bewegung der Arme verdeckt oder gedrückt ist, wie überhaupt die Entwickelung der Brustmuskeln zurücktritt namentlich im Vergleich mit den Figuren Polyklets. Diese großen Linien der Brustbeinfurche und des Brustmuskels sind eine Hülfe des Künstlers bei der Anlage des Torsos, sie sind gewissermaßen eine Vorzeichnung, sie geben für die Bewegung das Hauptgerüst. So lange die Kunst eine Bewegung von der anderen ableitet, muß ihr eine solche Orientirung willkommen sein, und selbst in der verschobenen Gestalt, in welcher dieses große Schema in den praxitelischen Bildungen erscheint, können seine Linien noch eine gewisse Führung geben. Der Bildung des Rumpfes bei Lysipp liegt kein derartiges System zu Grunde; er beherrscht die Formen in dem mannigfachen Spiel der Muskeln, ohne der Hülfe einer Markirung zu bedürfen.

Noch einen dritten Künstler giebt es, dem die antike Ueberlieferung Naturtreue besonders nachrühmt: Myron, von dessen Satyr bereits früher die Rede war. Auch seine Kunst wandte sich mit Vorliebe der Darstellung lebendiger, der Natur abgelauschter Situationen zu, und die Werke, nach denen wir uns von derselben eine Vorstellung zu bilden vermögen, vor allem der Diskoswerfer (Fig. 12), [23] bekunden eine Freude an den Problemen der Bewegung und eine Beherrschung derselben, womit er, der der Künstlergeneration unmittelbar vor Phidias angehört, seiner Zeit voranzueilen und fast der lysippischen

Richtung der Kunst vorzugreifen scheint. Ungesucht bietet sich aus dem Kreise der Letzteren zur Vergleichung der Hermes (oben Fig. 3) dar, an den der Diskobol in den Hauptzügen des Aufbaues erinnert, nur daß er ihn an Gewalt der Bewegung noch übertrifft. Aber nicht nur das Ungestüm des frischen Wagnisses spricht sich in diesen schroff aneinander stoßenden Formen aus; die wie gebrochen und geknickt zusammentreffenden Theilflächen weisen zugleich hier — wie bei manchen Giebelfiguren des fünften Jahrhunderts — auf ein nahe voraus-liegendes gebundenes Stadium zurück, von welchem dem Hermes mit seinen weich und harmonisch ineinander fließenden Flächen keine Spur mehr anhaftet.



Fig. 12.
Diskobol, nach Myron
(Rom, Palazzo Lancelotti).

Von Lysipp ab läßt es sich aber verfolgen, wie die Kunst die Motive sucht, in denen der Torso selbst in lebhafte Bewegung gesetzt erscheint. Lysipps Schüler ist Eutychides, von dessen berühmtestem Werke, der Stadtgöttin von Antiocheia, der Vatikan eine verkleinerte Copie besitzt.[24] Es ist eine Verkörperung der landschaftlichen Lage der Stadt; die Göttin selbst auf dem Felsen sitzend, zu ihren Füßen als halb aus den Fluthen aufragender Knabe der Fluß Orontes. Die Vergleichung mit dem lysippischen Hermes (oben Fig. 3) läßt auch hier eine durchgängige Verwandtschaft in den Bewegungsmotiven erkennen: beiderseits ist das rechte Bein vorgestreckt, das linke zurückgebogen, der Körper im Sitzen vorgeneigt, der eine Arm auf den Felsen gestützt — es ist fast dieselbe Figur wie jener, nur daß sie bekleidet ist. Noch virtuoseren Geist athmet eine andere

Schöpfung der gleichen Periode, die große Statue der Nike von Samothrake. [25] Die Göttin steht vorn auf dem Schiffe; von der Schiffsmannschaft hinter ihr, zu der sie zurückgeblickt, wendet sie sich in momentaner Bewegung nach vorn, um mit erhobenem Arm die Trompete zum Munde zu führen, das Gewand schlägt flatternd um ihren Körper — wo böte sich aus früherer Zeit in Körperbewegung und Draperie ein diesem gleichkommendes Motiv? Und verfolgen wir die Kunst in ihrem weiteren Fortgang, so sehen wir nach allen Richtungen die Motive, welche die Gestalten Lysipps in ihrer Anlage enthalten, weiter entwickelt und bis aufs äußerste gesteigert. Denken wir daran zurück, wie lange es braucht, ehe sich die Kunst an eine Verschiebung der Brust, ein ungewöhnliches Muskelspiel des Torsos wagte, und wir werden die künstlerische Absicht begreifen, die in der bekannten Bronzestatue eines Knaben waltet, der die beiden Arme betend zu den Göttern erhebt, [26] ein Werk, das man gerade der Zeit kurz nach Lysipp zugetheilt hat. Das Raffinirteste aber in dieser Richtung, die Verschiebung und Verzerrung aller Muskeln des Torsos, das förmliche Widerspiel ihrer natürlichen Lage enthält die Statue des Marsyas, der, mit Händen und Füßen an den Baumstamm gebunden, die Arme senkrecht über dem Kopf zusammengeschlossen, die Vollziehung des Urtheils erwartet. [27] Und wie wenn die Kunst fortab nur mit den Schwierigkeiten spielen wollte, entstehen nun Werke, die in der Drehung des Körpers das Unglaubliche leisten: so der borghesische Satyr, der flöteblasend sich zur eigenen Musik um sich selber dreht; [28] oder der junge Satyr, der, um das Schwänzchen auf seinem Rücken zu erhaschen, seinen Oberkörper, soweit er vermag, nach rückwärts wendet. [29] Ja, als ob man sich nicht genug thun könnte in dem Verlassen einfacher Stellungen, schiebt man die Gestalten in sich selber zusammen; die kauernden, hockenden, vom Boden aus agirenden Figuren

treten in den verschiedensten Variationen auf: Aphrodite, die auf dem Boden kauert;[30] oder der Schleifer, der, auf der Erde hockend, das Messer wetzt;[31] oder — um nur ein Beispiel aus einer ganzen Reihe verwandter Gestalten herauszuheben — der Krieger, der sich zu Boden geduckt hat und den von oben her geführten Streich zu pariren sucht[32] — auch hier eine Abweichung von der normalen Stellung, welche an die Beherrschung der Formen die größten Ansprüche stellt (Fig. 13). Und gehen



Fig. 13.
Perser (Rom, Vatikan).



Fig. 14.
Gruppe eines Galliers mit seinem Weib
(Rom, Palazzo Boncompagni-Ludovisi).

wir noch weiter, zu den Gruppen, die uns aus jener Zeit erhalten sind, wie der Knabe mit der Gans,[33] mit dem reizenden Widerstreit der Bewegungen, oder der Laokoon,[34] in dem eine Fülle von Voraussetzungen sich vereinigt, um äußerst komplizirte Probleme der Rumpfbewegung zu schaffen. Namentlich aber sind es zwei Gruppen jener Periode, die trotz verschiedenen Inhaltes zu gemeinsamer Betrachtung auffordern: die eine aus Villa Ludovisi,[35] der Gallier, der in der Verzweiflung der Niederlage sein Weib getödtet hat und sich nun das Schwert

selbst in die Brust stößt (Fig. 14); die andere, in mehreren Repliken vorhandene,[36] Menelaos, der die Leiche des Patroklos aus der Schlacht gerettet hat und sie, von den Feinden verfolgt, zu Boden legt, um sich gegen jene zur Wehr zu setzen (Fig. 15). Aus verwandten Elementen baut sich in beiden Fällen die Komposition auf; beidemal kommt in der aufrecht stehenden Figur ein analoger Konflikt entgegengesetzter Bewegungen zum Ausdruck, indem dieselbe, nach der einen Richtung vorwärts strebend, wo auch die Last des Leichnams auf sie einwirkt, ihre Aufmerksamkeit den von der anderen Seite andringenden Feinden zuwendet; und die ludovisische Gruppe zeigt noch eine weitere Steigerung darin, daß der Körper auf der einen Seite von dem der Hand eben entsinkenden Leichnam niedergezogen ist, während er auf der anderen von dem hoch erhobenen Arm mit in die Höhe gestreckt wird. Besondere Beachtung erfordern aber die beiden Leichname.



Fig. 15.
Menelaos mit der Leiche des Patroklos
(Florenz, Loggia dei Lanzi).

Durch Jahrhunderte bleibt in der griechischen Kunst der Rumpf unbeweglich, weil die feste Verbindung seiner einzelnen Theile ungelöst ist; die kleinste Verschiebung und Verrückung eines Theiles des Torsos bedeutet einen Fortschritt, eine Errungenschaft. Nur in beharrlicher Willenskonzentration vermag der menschliche Körper diese Verbindung zu behaupten, es bedarf dazu der Energie, die jeder Verschiebung zähen Wider=

stand leistet. Den vollen Gegensatz hierzu bietet der todte, noch nicht in Erstarrung übergegangene Körper; ihm fehlt jede Energie, jede Anspannung, der Zusammenhang der Theile ist lose und locker, sie folgen willenlos den mechanischen Gesetzen der Schwere, und das eben ist der Vorwurf, den sich die Künstler hier gestellt haben. Mit dieser Stufe ist die Kunst an dem äußersten Extrem angelangt, sie hat die höchste Beweglichkeit erreicht — an der Leiche. Und wenn wir dieser ganzen Reihe von Schöpfungen aus der gesamten Entwickelung der Kunst das Nächstverwandte zur Seite setzen wollen, so drängt sich uns vor allem der Gedanke an Michelangelo auf. Auch bei ihm begegnen uns ähnliche Erscheinungen; auch er findet sein Genügen nur in den schwierigen, den ungewöhnlichen, ja unnatürlichen Stellungen, und die Beweglichkeit auch seiner Körper gipfelt in der Beweglichkeit — der Leiche. [37]

Damit aber haben wir eine weitere Gedankenverbindung berührt, die dieser Ueberblick anregt. In der ganzen Zeit, in der die Kunst noch nach ihren Mitteln ringt, gilt die Form nur dem Ausdruck der Idee. Hier aber ist es umgekehrt: hier scheint das formelle Können den Ideen den Weg zu weisen. Schon bei den Bildungen des lysippischen Kreises ließ sich die Frage aufwerfen, ob die bewegten Motive durch den dargestellten Gegenstand immer durchaus gefordert seien, und wenn sie auch schon für bestimmte Ideale oder Situationen charakteristisch waren, so könnte man doch bisweilen fragen, was den Künstler solche Charakteristik suchen ließ, ob nicht manchmal die Situation der künstlerischen Darstellung zuliebe gewählt wurde. In verstärktem Maße kehrt diese Frage gegenüber den zuletzt betrachteten Gestalten wieder, hier scheint es, als ob das unbeschränkte Können das Wollen fortreiße, sich selbst die Ideen erschaffe, das Motiv dem Motive zuliebe gewählt werde, weil die Stellung den Künstler reizt. Liegt darin nicht ein moderner Zug? Auch

der modernen Kunst gilt so vielfach der Reichthum der Motive, die volle Entfaltung des technischen Könnens als unerläßlich, und diese Forderung vollkommener Beherrschung der Form erschwert oft geradezu dem von moderner Kunst Ausgehenden Verständniß und Würdigung der alten Kunst. Nicht alle die überkommenen Vorstellungen von dem Wesen der Antike halten der eindringenden Forschung Stich; viel von dem, was lange als Eigenart der Antike überhaupt galt, kennzeichnet in Wirklichkeit nur einen bestimmten Theil ihrer Entwickelung. In der Fülle der Erscheinungen, welche die antike Kunst umfaßt, hat auch die zuletzt betrachtete Entwickelungsphase ihre vollberechtigte Stelle, und nur in dem Sinne kann man demnach die oben erwähnte Charakterisirung derselben gelten lassen, als sie in der That, wie sie moderner Art und Auffassung nahekommt, in Gegensatz zu stehen scheint zu der Richtung einer ihr weit vorausliegenden, einfacheren, an Formen ärmeren — wenn von Armuth dort gesprochen werden kann, wo sich künstlerische Absicht und Form doch so vollkommen ergänzen, wo die Ideale von Hoheit, Ernst und Anmuth, welche die Künstler beseelten, in der Ruhe, der zurückgehaltenen Kraft, der maßvollen Bewegung ihr vollstes Genügen und ihren angemessensten Ausdruck fanden. Um dieser ihrer Schöpfungen willen bleibt Winckelmanns Wort von der stillen Größe und edlen Einfalt der antiken Kunst in Ehren, und sie vermögen uns zu lehren, daß auch ohne Aufgebot aller Mittel der Form die Kunst das Höchste, Unvergängliche schaffen kann.

Anmerkungen.

(Der vorstehende Vortrag wurde am 30. Oktober 1884 im k. k. Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien gehalten. (Vgl. Mittheilungen des genannten Museums, XIX, 1884, S. 257 f.)

[1] Für weitere Angaben über Fundumstände, Ergänzung, sowie Abbildungen und Litteratur kann hier, wie zu der Mehrzahl der im folgenden erwähnten Statuen, auf das Werk: Königliche Museen zu Berlin. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt von C. Friederichs, neu bearbeitet von P. Wolters (Berlin 1885), verwiesen werden. Der Doryphoros daselbst Nr. 503. Andere Nachbildungen polykletischer Schöpfungen ebenda Nr. 508 (der Diadumenos), Nr. 513 (Amazone).

[2] In der Ergänzung der Neapler Statue, die unsere Abbildung reproduzirt, ist der Figur unrichtig ein kurzer Stab in die Hand gegeben.

[3] Vgl. darüber Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes in Athen, III (1878), S. 293 ff. (Furtwängler).

[4] Vgl. zu einigen derselben Friederichs-Wolters Nr. 217 ff.

[5] Friederichs-Wolters Nr. 1264.

[6] Friederichs, 1. Aufl., auch unter dem Titel: Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik (Düsseldorf 1868), Nr. 844. Die nahe Beziehung zur Kunst Lysipps ist wiederholt, namentlich von Brunn, hervorgehoben worden.

[7] Vgl. K. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos (Leipzig 1879).

[8] Friederichs-Wolters Nr. 1533, wo die auch von H. Brunn, Beschreibung der Glyptothek König Ludwigs I. in München Nr. 151 gegebene Deutung auf Hermes angenommen ist. Vgl. Lange a. a. O. S. 3 ff. Die Ergänzungen sind durch andere Wiederholungen gesichert. Die Abbildung Fig. 4 nach C. v. Lützow, Münchener Antiken (München 1869), Tf. 32.

[9] Brunn a. a. O. Nr. 153; Lange a. a. O. S. 52 ff.

[10] O. Benndorf und R. Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums (Leipzig 1867) Nr. 287; Lange a. a. O. S. 31 ff. (Andere Repliken sind in diesen Werken angeführt.)

[11] So finden sich z. B. Figuren in der oben erwähnten Haltung mit dem auf eine Erhöhung gestellten Fuße wiederholt auf den Reliefs des Parthenonfrieses (bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts vor Chr.). Vgl. auch die Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, II (1887), S. 170 (Dümmler) angeführten Beispiele aus der älteren Malerei. Ebenso begegnet das Motiv des unter Fig. 13 abgebildeten, auf das Knie gesunkenen Kriegers aus der Kandelabergalerie des Vatikans (s. oben S. 29 und Anm. 32) auf den um weit über ein Jahrhundert älteren Reliefs des Mausoleums von Halikarnaß (Friederichs-Wolters Nr. 1221 ff.) u. a. m.

[12] Dieses Beispiels hat sich seither in anderem Zusammenhange auch Koepp (Jahrbuch des archäologischen Instituts, II, 1887, S. 120) bedient.

[13] Auf einige sonstige Fälle von stehenden Figuren mit vorgeneigtem Oberkörper, in denen das im Texte bezeichnete Bildungsprinzip mit der für sitzende Figuren bemerkten Modifikation zur Geltung kommt, verweise ich nur hier, um die obigen Ausführungen nicht unnöthig zu kompliziren.

[14] Vgl. hierüber, was zur Athene Parthenos des Phidias A. Conze, Die Athenastatue des Phidias im Parthenon und die neuesten auf sie bezüglichen Entdeckungen (Berlin 1865), S. 9 f., bemerkt.

[15] Friederichs-Wolters Nr. 121 f. Dem Aristogeiton (oben Fig. 7) ist ein nicht zugehöriger Jünglingskopf aufgesetzt; die Arme sind, im wesentlichen richtig, ergänzt, nur hat man sich in der Rechten das Schwert, in der Linken die Scheide zu denken.

[16] Friederichs-Wolters Nr. 454.

[17] Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, Ser. III, 1888, Tf. XV, XVI, S. 335 ff. (Ghirardini).

[18] Friederichs-Wolters Nr. 496, 497. Die Abbildung Fig. 9 nach A. Boetticher, Olympia, 2. Aufl. (Berlin 1886), Tf. XII.

[19] Ich muß mich hier mit diesem Hinweis begnügen. Die eigenthümliche Stellung der Giebelfiguren in der Entwickelung der griechischen Plastik würde eine besondere Behandlung erfordern.

[20] Vgl. C. Robert, Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit (Philologische Untersuchungen, herausgegeben von A. Kießling und U. v. Wilamowitz-Moellendorff, X, Berlin 1886), S. 109.

[21] Vgl. Friederichs-Wolters Nr. 1214 (die Replik in Villa Albani).

[22] Von der Naturwahrheit im Sinne der anatomisch treuen Wiedergabe der Einzelheiten der Körperoberfläche (wie z. B. Haut, Adern u. dgl.) sieht unser Zusammenhang ab.

[23] Vgl. Friederichs-Wolters Nr. 451 ff. (die Repliken im Vatikan, Britischen Museum und in München). Unsere Abbildung giebt das im Besitze des Fürsten Lancelotti in Rom befindliche Exemplar wieder.

[24] Friederichs-Wolters Nr. 1396. Vgl. The Journal of hellenic studies, IX (1888). Tf. V, S. 47 ff. (Gardner).

[25] Friederichs-Wolters Nr. 1358, 1359.

[26] Königliche Museen zu Berlin. Verzeichniß der antiken Skulpturen, Nr. 2.

[27] Vgl. Friederichs-Wolters Nr. 1415 (Exemplar in Berlin).

[28] Friederichs-Wolters Nr. 1427.

[29] Annali dell' Instituto di Corrispondenza archeologica, XXXIII (1861), Tf. N, S. 331 ff. (Conze); Brunn, Glyptothek Nr. 309.

[30] Vgl. Friederichs-Wolters Nr. 1467 (Exemplar im Louvre).

[31] Friederichs-Wolters Nr. 1414.

[32] Vgl. über die im Texte erwähnte Reihe von Statuen Friederichs-Wolters Nr. 1403—11, ferner 1412. Die abgebildete Statue, an der beide Arme, der rechte Unterschenkel u. A. ergänzt ist (vgl. Friederichs-Wolters Nr. 1410), befindet sich in der Kandelabergalerie des Vatikans.

[33] Vgl. Friederichs-Wolters Nr. 1586 (Exemplar in München).

[34] Der neueren Litteratur wegen sei auch hier auf Friederichs-Wolters Nr. 1422 verwiesen.

[35] Friederichs-Wolters Nr. 1413.

[36] Friederichs-Wolters Nr. 1397, 1398. Die Abbildung Fig. 15 nach Annali dell' Instituto di Corrispondenza archeologica, XLII (1870), Tf. CD, 3.

[37] Vgl. darüber W. Henke, Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike (Rostock 1871); besonders S. 10 ff., S. 15 ff.





DATE DUE


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 00587 8514

